Communication & Culture

Québec

Ministère de la Culture
et des Communications

103-01612

Les musées : générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui

Les musées : générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui

Quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes

Raymond Montpetit

Direction des politiques culturelles et des programmes
Ministère de la Culture et des Communications

Mai 2000

Rédaction :

Raymond Montpetit
Muséologie, Département histoire de l'art
Université du Québec à Montréal

Édition :

Diane Genest
Direction des politiques culturelles
et des programmes

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec
ISBN : 2-550-36020-6

AVANT-PROPOS

Dans le cadre de l'élaboration de la Politique muséale, le ministère de la Culture et des Communications a commandé un texte de réflexion à monsieur Raymond Montpetit.

Professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec et muséologue, monsieur Montpetit a commis un essai qui porte sur la situation et les enjeux de la muséologie dans un contexte de mondialisation.

Table des matières

I. LE LEGS HISTORIQUE 1

1. DES OBJETS « COMPAGNONS DES ANCIENS LABEURS » 1
2. L'INSTAURATION D'UNE MÉMOIRE PATRIMONIALE 5
3. LA REPRISE DES LEGS DU PASSÉ 10

II. LES MUSÉES DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE 14

1. La nouvelle position des musées 14
2. Les tendances générales 17
3. Modernité et postmodernité 20
4. L'ouverture des musées sur la société 24
5. Le communautaire et le touristique 30
6. Les fonctions muséales maintenant 34
7. Le nouveau contexte d'une mondialisation accrue 40

CONCLUSION 47

Accrochés aux fiches de bois, ou dressés contre le mur, les vieux instruments sont dans un coin du hangar, dans un coin où l'on n'a jamais affaire. Ils sont là, sous la poussière et dans la nuit, le grand van à deux poignées, la fourche aux fourchons de bois, le fléau, la faucille, la braye, et aussi la petite faux, et déjà le javelier...

C'est l'oncle Jean qui a rassemblé ces vieux objets, compagnons des anciens labeurs. Le van gisait au fond de la tasserie : avant la rentrée des foins, l'oncle a mis à l'abri cette relique. La faucille, toute rouillée, était par terre dans le jardin : il l'a ramassée. [...] L'un après l'autre, de-ci de-là, l'oncle Jean les a recueillis; il les a portés dans le hangar, loin des regards curieux, loin des insultes. Il y a là aussi, comme en un musée d'humbles antiquailles, un soc de charrue, le fer ébréché d'une bêche, une enclume à deux cornes, des goutterelles, des morceaux d'attelage [...]

La faux nue et le javelier se consolent : on a parfois besoin d'eux encore. Il est vrai, faucheuses et moissonneuses les ont remplacés au milieu des grands champs; mais qui donc ferait les ouvertures, si le javelier n'était pas là ? Cependant, les jeunesses ne savent pas les manœuvrer; pour faire de bon ouvrage, c'est la main, encore ferme, de l'oncle Jean qu'il faudrait.

(Adjutor RIVARD, « Les vieux instruments » dans *Chez nous*, Québec, Librairie Garneau ltée, 1935, p. 77-78, 86.)

I. LE LEGS HISTORIQUE

1. Des objets « compagnons des anciens labeurs »

Des objets devenus vétustes sont cependant conservés au-delà de leur vie utile, moins parce qu'on pense qu'ils pourraient encore servir qu'à cause de la charge mémorielle et émotive dont ils sont porteurs, et de la capacité qu'ils ont d'évoquer pour certaines personnes qui les voient, des temps plus anciens, des manières de faire, des événements et des individus disparus. S'ils ne servent plus, c'est que d'autres plus « modernes » les ont remplacés dans les tâches quotidiennes et que les gens de maintenant n'ont plus l'habileté requise pour en faire usage adéquatement; on en vient rapidement à ne plus savoir à quoi ces choses pouvaient bien être employées.

« La main encore ferme de l'oncle Jean » ne sera pas toujours là pour manœuvrer ces instruments, rappeler leur usage et montrer comment ils fonctionnaient. Et le vieux hangar ne permettra pas bien longtemps de les conserver; leur destin sera alors ou bien la destruction et l'oubli, ou bien la conservation, si un processus de muséologisation entre en jeu. Toute la muséologie repose, en effet, sur un constat bien empirique, à savoir que certains objets matériels ayant la possibilité de durer plus longtemps que la moyenne des humains peuvent donc être perçus par d'autres générations à venir. Après la disparition des derniers usagers qui affirmaient « moi, j'ai bien connu ça », voilà que d'autres personnes peuvent intervenir et avoir recours à une autre forme de savoir et à des compétences différemment acquises, afin de faire que soit maintenu un contact pertinent avec de tels objets d'hier. Ce sera dorénavant par

l'étude que l'on réussira à les connaître; aussi, des dispositifs muséographiques seront conçus, en vue de les présenter et de tenter de réactiver le passé. Ces interventions veulent suggérer aux visiteurs l'époque de ces gens disparus dont la vie a gravité autour d'objets comme ceux-là. Puis des commentaires oraux ou écrits s'ajouteront, pour dire ces choses et en tirer quelques leçons encore utiles au temps présent.

Depuis les travaux du philosophe Henri Bergson sur la mémoire involontaire et depuis que Marcel Proust, goûtant des « madeleines » trempées dans du thé, a pu partir « à la recherche du temps perdu », nous savons que les objets matériels peuvent agir sur nous comme des tremplins vers le passé et nous transporter vers un temps révolu auquel, bien qu'encore présents, ils appartiennent toujours. L'objet ancien conservé n'a pas échappé au temps, bien au contraire, il s'y inscrit doublement, se rattachant à la fois, selon des modalités différentes, à son époque et à la nôtre, il est ici devant nous maintenant, tout en étant aussi d'un autre temps qui demeure toujours le sien.

« Nous appelons historique tout ce qui a été, et n'est plus aujourd'hui[1] », écrit le philosophe Aloïs Riegl. L'objet qui a survécu à son époque d'origine est dit une « chose historique ». Mais il ne devient pas, par cette seule conservation, « un patrimoine »; pour cela, il doit pénétrer dans un jeu d'appropriation effective par la collectivité, signifier quelque chose pour quelqu'un, entrer dans le réseau des préoccupations

---

1 Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984, p.37.

contemporaines et contribuer au développement culturel ainsi qu'à la quête de sens des publics de maintenant.

Il faut, me semble-t-il, établir clairement une différence entre l'**objet historique** et l'**objet patrimonial.** Ainsi, comme le rappelle ce très beau texte du philosophe Martin Heidegger, que je voudrais citer, est « **historique** » toute chose ancienne conservée qui dure hors de son monde d'origine.

> Les « antiquités » conservées dans un musée, un meuble par exemple, appartiennent à un « temps passé »; pourtant, ce sont des choses qui subsistent encore « à présent ». Comment donc cet ustensile est-il historique, alors qu'il n'est *pas encore* évanoui dans le passé ? Uniquement, parce qu'il serait un *objet* intéressant la science historique, l'archéologie et la géographie régionale ? Mais, un ustensile de ce genre ne peut être un *objet* de *science historique* que parce qu'en lui-même il *est*, d'une façon ou d'une autre, une *réalité-historique*. D'où, répétition de la question : de quel droit désignons-nous cet existant comme historique, puisque ce n'est pas une chose évanouie dans le passé ? [...]
>
> Sont-elles donc encore, ces choses subsistantes, ce qu'elles étaient ? Manifestement, les « choses » ont changé. « Au cours du temps », le meuble s'est brisé ou bien il est vermoulu. Mais ce n'est pas dans cette caducité, dont l'œuvre se poursuit tandis que la chose subsiste dans le musée, que consiste *le* caractère spécifique de passé qui en fait quelque chose d'historique. Qu'y a-t-il donc alors de passé dans l'ustensile ? Qu'est-ce que les « choses » *étaient*, et qu'aujourd'hui elles ne sont plus ? Elles sont bien encore tel ou tel objet d'usage déterminé, — mais hors d'usage.

> Seulement, à supposer qu'elles soient encore aujourd'hui en usage, figurant comme part d'héritage dans le mobilier domestique, seraient-elles pour cela des pièces non encore historiques ? En usage ou hors d'usage, elles ne sont plus, en tout cas, ce qu'elles furent. Qu'est-ce donc qui est « passé » ? Rien d'autre que le *monde* à l'intérieur duquel, faisant partie d'un certain outillage, elles se présentaient comme instruments et étaient utilisées par une réalité-humaine existant-dans-le-monde [...]
>
> C'est le *monde* qui n'est plus. Mais ce qui fut jadis un objet *à l'intérieur de ce monde* subsiste encore maintenant. C'est à titre d'objet faisant partie du monde que ce qui subsiste encore *maintenant* peut, malgré tout, appartenir au « passé » [...]
>
> Le caractère historique des antiquités encore conservées a donc son fondement dans le « passé » de la réalité-humaine, au monde de laquelle elles appartenaient[2].

Toutes les choses plus ou moins anciennes qui subsistent alors que le monde qui était le leur et les humains qui les utilisaient ont disparu, sont bien des « choses historiques » ; mais ce caractère historique, elles le tiennent des réseaux anciens de relations qui les unissaient à la seule réalité « historique » à titre primaire, la réalité humaine.

Le monde dans lequel vivait l'oncle Jean déjà cité a d'abord été peuplé des choses usuelles présentes dans les activités quotidiennes et de quelques articles plus précieux qui embellissaient la vie. Puis, on les a

---

2 Martin HEIDEGGER, L'Être et le temps dans *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Paris, NRF Gallimard, 1951, p. 180-182.

rangés au hangar, lorsque « leur temps » a été révolu. Et, peu à peu, c'est toute la cohérence de ce monde qui s'est enfoncée dans un passé de plus en plus lointain, dont bientôt plus personne ne peut témoigner de mémoire.

Alors, il faut qu'un autre processus se mette en action et assume la prise en charge de ces objets. Parmi ces choses historiques qui perdurent, certaines se voient conférer le statut de **patrimoine**, quand une collectivité entreprend explicitement de les conserver et de les transmettre, quand elle s'en réclame et s'y réfère parce qu'elle y trouve du **sens** et du **plaisir**, quand elle les inscrit dans sa mémoire vivante, reconnaissant en elles un héritage qui, pour utiliser une métaphore de nature économique, compte encore dans son actif et informe toujours les perceptions et les enjeux du présent.

2. L'instauration d'une mémoire patrimoniale

Avec plusieurs historiens, dont Jacques Le Goff par exemple, je distinguerais les sociétés à « mémoire orale », qui racontent le passé du groupe dans des rituels et des grands récits fondateurs, des sociétés à « mémoire écrite » qui consignent leur mémoire, essentiellement dans des documents écrits[3]; mais j'y ajouterais alors le cas de nos sociétés actuelles, que je qualifierais globalement de sociétés à « **mémoire patrimoniale** ». En effet, notre société actuelle cherche à faire sortir le passé des archives, où il est en partie consigné, afin qu'il puisse

3 Voir Jacques LE GOFF, *Histoire et Mémoire*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1988.

concerner de nouveau la collectivité, comme c'était le cas mais d'une autre façon, dans les sociétés « orales ». Pour cela, elle choisit, de plus en plus, une forme matérielle et publique de mémoire, une forme qui « s'expose au regard » et qui est celle de notre patrimoine. Vu de cette façon, celui-ci résulte de cette sélection déterminée qui actualise, parmi les choses historiques léguées, des fragments choisis du passé, en les mettant en scène et en les proposant à l'appropriation, dans des lieux publics où ils interpellent de nouveau le présent.

Le statut de patrimoine est fondamentalement tributaire de ces démarches répétées de mise en valeur, de diffusion, d'appropriation suggérée et de réappropriation. Sans celles-ci, les biens qui le constituent ne seraient rien d'autre que des choses historiques conservées, « en réserve » comme les documents des archives écrites. Pour être un patrimoine, « la sauvegarde ne suffit pas, elle doit être stimulée par un intérêt collectif d'appropriation et de reconnaissance[4] ». Malgré ce que postulent certaines de ses définitions qui se voudraient objectives, « pour le patrimoine ethnologique comme pour les autres catégories de patrimoine, le véritable critère n'est plus ni l'art, ni l'histoire[5] »; il ne relève pas des objets eux-mêmes et de leurs propriétés, mais bien de « la conscience intime du groupe social que tel objet appartient effectivement à son patrimoine[6] ».

---

4 Henri-Pierre JEUDY, *Mémoires du social*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 16.

5 Denis CHEVALIER, « Conserver le patrimoine ethnologique » dans *Meubles et immeubles*, Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, Abbaye-aux-Dames-de-Saintes, novembre 1992, p. 115.

6 E. OLIVIER, « Les monuments historiques demain » dans Terrain, 9, 1987, p. 124.

Tout objet est ainsi susceptible de connaître trois statuts différents : celui d'objet **quotidien** courant, durant sa « vie utile », celui d'objet **historique** conservé, et celui d'objet de **patrimoine**, s'il est revendiqué, présent dans l'espace public et approprié. Le premier statut est celui de toute chose familière existant dans son monde d'origine; le deuxième est réservé aux objets qui ont duré au-delà de leur époque d'origine et qui se trouvent désormais gardés hors des logiques originelles dont ils faisaient partie. Enfin, le statut de patrimoine ne concerne que certains objets, ceux qui, pour ainsi dire, sont maintenus présents et publicisés, ceux dont on s'approprie et qui servent encore de références actives dans la production de sens qui a cours dans la société d'aujourd'hui, en particulier dans les récits qui s'y élaborent concernant l'histoire collective et l'identité.

On comprendra alors que le statut de patrimoine n'est jamais acquis une fois pour toutes, qu'il est un construit relativement éphémère qui exige toujours des efforts constants et des actions de mise en valeur, d'interprétation, d'animation et de diffusion, afin que les objets concernés puissent demeurer dans ce dialogue productif avec le présent, dialogue sans lequel l'appropriation risque de s'interrompre. Ainsi, hors de l'attention publique et du champ culturel du moment, le même artefact cessera de faire partie du domaine du patrimoine contemporain, pour retrouver son statut de simple « objet historique » conservé, toujours susceptible cependant de redevenir un patrimoine pour des générations futures qui pourraient le redécouvrir un jour, s'en soucier de nouveau et y trouver du sens dans le contexte neuf de leurs préoccupations et de leurs questionnements d'alors.

On peut d'ailleurs retracer l'histoire des différents moments de ces appropriations patrimoniales, celle des phases actives et des phases d'interruption : plusieurs objets historiques conservés avec soin, disons depuis trois cents ans, ont en effet connu des périodes de gloire et d'autres de relatif ou complet oubli, en fonction du jeu fluctuant de reconnaissance par le présent, qui dicte leurs entrées et sorties du domaine du patrimoine. Selon la dynamique du moment, l'objet conservé peut rester hors champ, « en réserve » quant à la situation présente, ou au contraire se retrouver actif dans la mémoire du présent et entrer avec lui dans un dialogue productif constitutif du patrimoine donné d'une époque.

L'acte muséologique trouve assurément son fondement dans la **conservation**, qui confère à une chose le statut « d'objet historique » et le maintient tant que ce bien matériel existe et qu'il demeure dans la sphère muséale de conservation. Mais l'intervention muséale a aussi une autre visée : par des actions répétées d'interprétation et de diffusion, elle voit à maintenir l'attention du public d'aujourd'hui sur certains artefacts; elle cherche à faire que les publics d'aujourd'hui soient concernés par ces choses d'un autre temps; elle les expose au présent, les confronte avec les problématiques du jour et fait qu'elles restent ainsi partie prenante de la culture en marche. De telles actions incitent alors à une **appropriation** véritable par la communauté, dont résulte le statut de **patrimoine** conféré à quelques-uns de ces objets historiques. Je résumerais donc en décrivant ainsi les deux temps de cette dynamique muséale qui affecte l'objet matériel :

— c'est par son inscription première dans les multiples activités humaines d'un monde désormais révolu qu'un objet d'hier encore existant peut être au centre d'une décision de conservation et être dit un **objet historique**;

— c'est par une appropriation toujours activement maintenue que se rétablissent, entre ces objets « hors de leur monde » et la collectivité actuelle, de nouvelles relations signifiantes, qui font entrer ceux-ci dans le domaine du **patrimoine** de maintenant.

Force est d'ailleurs de constater que les objets « vedettes » du patrimoine mondial ou national — les pyramides, les châteaux, les peintures de Van Gogh, les sonates de Mozart, Jefferson, la grotte de Lascaux, les chutes du Niagara, les tableaux de Borduas ou la Joconde — sont constamment au cœur d'une promotion active qui utilise tous les médias disponibles afin de leur assurer un pouvoir symbolique toujours renouvelé et une place prépondérante dans l'imaginaire collectif contemporain. Ce n'est pas par hasard qu'une telle préoccupation s'accompagne aussi d'initiatives multiples dans le domaine de la commémoration. Commémorer donne lieu à des actions qui précisément replacent dans le contexte culturel du présent, l'événement ou le personnage dont on se souvient, l'inscrivant ainsi comme élément du patrimoine transmis.

Déjà en 1936, Walter Benjamin notait que « les techniques de reproduction ont atteint à un tel niveau qu'elles vont être en mesure désormais non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'influences,

mais de s'imposer elles-mêmes comme des formes originales d'art[7] ». La muséologie qui, à sa façon, prend en charge des artefacts et des œuvres d'art pour les exposer, agit, elle aussi, comme le font ces moyens de reproduction; elle modifie le mode d'influence des œuvres et des choses exposées, transformant la manière dont celles-ci sont mises en relation avec les publics et généralisant la possibilité que ces legs entrent avec le monde actuel dans un rapport qui en est un de patrimonialisation.

Les musées sont donc des lieux de **conservation** de nos objets historiques et de **constitution** de nos objets patrimoniaux, de par leurs actions concertées de mise en valeur, de promotion et de diffusion, qui favorisent l'appropriation de certains objets par la mémoire active.

3. La reprise des legs du passé

Dans nos sociétés occidentales, l'époque actuelle fait suite à deux cents ans de production industrielle qui ont eu pour effet de mettre en circulation une quantité jamais vue de biens matériels de toutes sortes. À la rareté de la production artisanale a donc succédé la profusion de la production industrielle, multipliant d'autant la possibilité du collectionnement et les types de patrimoines. Si le XIX^{e} siècle est celui des musées, c'est en bonne partie dû au rythme nouveau de cette production industrielle. En même temps qu'elle plaçait une quantité inouïe d'objets sur des marchés aux frontières de plus en plus distantes,

---

7 Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » dans *Essais 2*, 1935-1940, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 90.

celle-ci a aussi, sous l'impulsion des progrès technologiques, mis au rancart — et donc quelquefois au musée — les objets résultant du mode antérieur de production artisanale. La difficulté est de penser comment ces choses qui ne font plus partie de la vie de maintenant, peuvent encore mériter son attention, celle aussi du futur et être investies de signification.

Et aujourd'hui, à notre tour, nous sommes devant les restes maintenant vétustes de cette période industrielle qui nous laisse ses temples, ses produits, ses savoirs et ses outils, eux aussi « compagnons des anciens labeurs ». Comme jadis le van ou la faux, ces vestiges constitueront des « objets historiques » tant qu'ils perdureront et des « objets patrimoniaux » si des interventions muséales explicites de sauvegarde, de mise en valeur, d'interprétation et d'appropriation, dans une relation dialectique et dynamique avec le présent sont élaborées.

Toute politique muséale doit agir à l'intérieur d'une politique du patrimoine. Elle ne saurait s'arrêter à la sélection de ce qu'il faut conserver et léguer, car elle doit aussi voir à favoriser la **transformation de ce legs du passé en un patrimoine pour maintenant**, en faisant que ces choses anciennes s'inscrivent dans la mémoire d'aujourd'hui. Sans cette reprise en charge par la mémoire présente, la conservation elle-même risque fort d'être dénoncée comme futile par plusieurs. En effet, pourquoi conserver des biens auxquels peu de gens tiennent, surtout quand les technologies d'information permettent d'enregistrer, à des fins d'études, leurs contenus en termes de savoir ?

S'il nous faut sans cesse travailler sur les héritages et les reprendre à notre compte, c'est que l'objet patrimoinial fonctionne et dure selon une modalité semblable à celle qui assure, selon Roland Barthes, une certaine pérennité à des œuvres littéraires :

> Quoi que les sociétés pensent ou décrètent, l'œuvre les dépasse, les traverse, à la façon d'une forme que des sens plus ou moins contingents, historiques, viennent remplir tour à tour : une œuvre est « éternelle », non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique[8] ».

Comme dans les arts d'interprétation — théâtre, danse, musique — un objet peut être relégué à l'histoire ou, au contraire, faire encore partie du « répertoire » d'aujourd'hui, être toujours reconnu et interprété afin de donner encore à penser. Le patrimoine agit ainsi comme un domaine de références du présent, car « l'ensemble de ce fonds culturel constitue une réserve dynamique qui, dans un processus d'échange, contribue à définir et à caractériser la culture actuelle[9] ».

Pour réussir à traverser le temps et rester objet de patrimoine, un artefact donné servira de support à divers récits, il sera le thème de différentes relectures interprétatives et il illustrera des significations importantes quant aux circonstances nouvelles du temps. Sa durée, en

---

8 Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 51.

9 Paul-Louis MARTIN, « La conservation du patrimoine culturel : origines et évolution » dans *Les chemins de la mémoire ; Monuments et sites historiques du Québec*, t. 1, Québec, Les Publications du Québec, 1990, p. 1.

tant que patrimoine, dépendra toujours de sa **plasticité**, de sa capacité à répondre à des questions inédites et à fonder dans la mémoire — sous ia figure engageante d'un fonds transmis qui nous interpelle — les projets d'avenir qu'on veut se donner et qui s'incarnent, comme à rebours, dans des « leçons » semblant émaner de ces choses léguées.

Le patrimoine effectif d'aujourd'hui, comme celui d'hier, est fait des choses léguées que le présent rappelle, en tant que matériaux utiles dans la quête de sens toujours en cours et qui est maintenant la sienne. Il n'y a donc de véritable patrimoine que revendiqué.

II. LES MUSÉES DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

1. La nouvelle position des musées

La place qu'occupent les musées dans plusieurs sociétés d'aujourd'hui n'a que très peu à voir avec celle qui était la leur au XIX^e siècle, ou même il y a encore une trentaine d'années. D'institutions relativement en marge de la collectivité et n'intéressant qu'une faible minorité des citoyens, dominées avant tout par une logique de conservation et d'étude, les musées sont devenus des lieux de conservation et de diffusion qui s'adressent au grand public et l'atteignent. Des mutations philosophiques, des dynamiques sociales nouvelles et des modifications dans les comportements ont favorisé au cours des dernières décennies, cette **relocalisation** du musée dans un espace public plus central qu'auparavant. La floraison des genres de musées et des lieux d'exposition sans collection, la circulation de grandes expositions-événements, la multiplication des types d'espaces muséographiques et de mises en exposition, les nombreuses activités d'animation culturelle offertes par les musées, dans leurs murs ou hors d'eux, enfin l'émergence de la **muséologie** elle-même en tant que discipline de médiation, tous ces phénomènes sont des signes révélateurs de cette nouvelle position sociétale plus en vue des musées. Cette localisation plus centrale entraîne des conséquences, elle appelle des redéfinitions des pratiques et des adaptations constantes aux milieux que les musées sont appelés à servir, cela dans une société qui, comme je l'ai noté, fonctionne, quant à sa relation au passé, de plus en plus « à la **mémoire patrimoniale** ».

Si certains facteurs de cette transformation se fondent dans l'évolution interne des fonctions des musées, plusieurs autres tiennent à des changements sociopolitiques plus larges et à des courants de pensée qui traversent les différentes sociétés occidentales. Il est certain que la muséologie se trouve influencée par les diverses situations nationales. En Écosse, par exemple, où un nouveau Parlement « national » vient d'être implanté, on a aussi revu les salles d'exposition dédiées à l'histoire nationale. En Allemagne, la logique de la réunification force des modifications et amène des musées à se heurter en particulier à la période difficile du III^{e} Reich. Les pays de l'ex-URSS redéploient aussi leurs collections et leurs récits expositionnels. De même, en France, dans la foulée du 50^{e} anniversaire du débarquement de Normandie et de la fin de la Seconde Guerre mondiale, on voit s'implanter plusieurs lieux muséaux traitant des années de l'Occupation, de la Résistance et de la Libération. Un peu partout, des musées abordent des thèmes de l'histoire récente et des problématiques débattues dans les sociétés, à l'aide de leurs collections ou autrement. Dans plusieurs pays, en Nouvelle-Zélande, en Australie, en Angleterre, en Hollande et aux États-Unis, des efforts sont faits pour s'assurer que toutes les cultures ethniques ou régionales présentes sur un territoire donné, puissent voir leur histoire représentée dans les musées selon un récit qui leur fait justice. Et partout, des institutions se donnent comme mandat majeur, d'initier les touristes à l'histoire et aux cultures des gens du lieu.

Les modernismes scientifique et artistique ont aussi leurs lieux d'exposition : des équipements scientifiques reprenant le modèle des *sciences center*, offrent dans toutes les grandes métropoles, une multitude de dispositifs interactifs souvent subventionnés par des

grandes firmes multinationales qui s'en servent comme vitrines. Et, comme les courants de l'art contemporain aussi se globalisent, de grands événements, uniques ou récurrents, sont organisés dans de nombreux pays où sont montrées les œuvres d'un même groupe restreint d'artistes contemporains, visibles un peu partout.

Comme dans les autres systèmes du *showbusiness*, une dynamique de la diffusion impose de plus en plus ses contraintes et tend à former une hiérarchie de vedettes patrimoniales, un « palmarès » des valeurs dominantes, dont le critère réside dans leur pouvoir d'attraction sur les visiteurs. On constate, en effet, que certains thèmes et sujets, souvent les mêmes, font à chaque fois recette dans plusieurs villes du monde.

Au Québec comme ailleurs, l'avenir des institutions muséales devra en partie, prendre appui sur l'histoire qui nous a légué des collections et des organismes symptomatiques des approches, des politiques et des conceptions dominantes dans le passé; mais aussi, il faudra tenir compte des problématiques neuves qui émergent maintenant, tant localement que mondialement. Il faut s'inspirer des pratiques d'excellence et des réalisations de référence amorcées dans plusieurs pays et bien diffusées dans les milieux muséaux professionnels, désormais branchés sur les réseaux associatifs internationaux et, en même temps, comprendre les dynamiques existantes dans ce secteur.

Je tenterai maintenant de jeter un coup d'œil sur des **tendances marquantes** de la société actuelle qui affectent la muséologie d'ici et celle d'ailleurs, et qui risquent bien de se développer encore dans les années à venir. Elles pourraient d'être déterminantes à moyen terme,

pour les politiques et les programmes qui devront encadrer et régir la scène muséale.

2. Les tendances générales

Il y a quelques années, les mots clés dans les cercles muséologiques étaient : des objets, des savoirs et des professionnels. Certes, « objets, savoirs et professionnels » restent des pôles structurants dans les pratiques et dans l'éthique muséales Mais, nous constatons aussi que les enjeux se déplacent et que les priorités changent. Entre autres forces et tendances à l'œuvre, celles de la **démocratisation** et de l'**épistémologie critique** ont fait planer des doutes sur plusieurs certitudes anciennes du musée.

— La **démocratisation** plus grande des institutions invite à remettre en question la gestion et l'interprétation du patrimoine par les seuls professionnels des musées. Si l'objet patrimonial est un « bien commun », s'il appartient à tous, ne serait-il pas plus légitime que son statut de « patrimoine », muséal ou *in situ*, soit démocratiquement décrété, qu'il résulte d'un large consensus et non de l'expertise de quelques spécialistes ? Le patrimoine de tous peut-il être une affaire de professionnels avant tout ? Ne requiert-il pas d'être fondé sur une appropriation plus large ?

— La **critique épistémologique,** de son côté, a tôt fait de montrer que les savoirs disciplinaires (histoire, ethnologie, anthropologie, histoire de l'art) sur lesquels les musées ont été

> créés, sont des **constructions** très datées. Ces savoirs qui régissent le musée sont-ils bien établis, ou ne sont-ils pas plutôt très entachés par l'histoire de leur constitution et par leurs prises de position dans le passé ?

Nous savons que le musée a erré, qu'il s'est souvent fait le promoteur de causes douteuses et que les idées véhiculées depuis deux siècles participaient largement, par exemple, du colonialisme, du racisme, du chauvinisme, de l'européano-centrisme et du sexisme. Tout est à revoir, parce qu'il est devenu manifeste que les musées ont fonctionné sous l'influence des idéologies dont les savoirs du temps portaient aussi la marque.

D'où viendrait le pouvoir muséal de choisir les objets qui entrent dans les collections et le pouvoir de les interpréter pour en faire un patrimoine ? Pourquoi le patrimoine muséal est-il inaliénable, si les choix des experts qui en décident sont discutables ?

Démocratisation et **critique épistémologique** ont rendu le musée moins sûr de lui-même. À l'époque du « chacun pour soi », où domine le « monde privé » des droits individuels, des croyances personnelles et des adhésions consenties, tout est affaire de choix libres, et la culture de chacun se résume essentiellement aux choix multiples qui composent le style de vie librement adopté par chacun.

Cet enjeu me semble majeur : il concerne le statut de la culture et l'action possible des musées à un âge qui est, plus que jamais, celui des

individus et des droits personnels. Avec le philosophe Luc Ferry, il faut se demander :

> En quoi peut consister la culture d'un peuple démocratique, tel est bien en effet le problème central des sociétés dans lesquelles la **subjectivisation** du monde a pour corollaire inévitable l'effondrement progressif des traditions sous l'exigence incessante qu'elles s'accordent avec la **liberté** des hommes[10] ».

C'est donc librement que chacun consent encore à faire siens certains traits et biens culturels hérités du passé et à s'en approprier. La fin de l'ancienne forme de transmission qui se faisait sous l'égide de la tradition impose alors, selon Fernand Dumont, un devoir nouveau : « l'abandon des coutumes qui faisaient vivre les Anciens constitue sans doute pour nous une libération, mais qui nous contraint aussi à un devoir : assurer des assises pour l'interprétation de l'histoire et la participation politique[11] ». Cette libération face aux héritages accompagnée d'une libre appropriation sélective, représente l'un des traits marquants des sociétés postmodernes.

---

[10] Luc FERRY, *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 17.

[11] Fernand DUMONT, *L'Avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche, 1995, p. 91-92.

3. Modernité et postmodernité

Liberté de chacun, conscience individuelle, choix personnels subjectifs, relativisme intégral : telle est selon plusieurs, la situation de nos sociétés postindustrielles. En 1979, dans sa réflexion sur *La condition postmoderne,* Jean-François Lyotard décrivait cette *postmodernité* comme étant un temps « d'incertitude à l'égard des grands métarécits » qui avaient servi de références à la modernité. La **postmodernité** est vue comme « la disparition des grands métarécits qui légitimaient l'initiative historique de l'humanité sur le chemin de l'émancipation, et le rôle de guide qu'y jouaient les intellectuels[12] ». Il ajoutait que le seul critère de pertinence qui reste, après la chute de ces grands récits, est celui de l'efficacité, qui est « d'optimiser les performances du système[13] ». Et d'augmenter sa cohésion.

Le musée participe dorénavant aussi de cette logique **postmoderne**. Les mises en question de ses actions passées ont produit une perte relative d'autorité et de son pouvoir d'énoncer, comme jadis, des idéaux et de prôner une direction commune. La fin des grands récits légitimants, — évolutionnisme, marxisme, historicisme, rationalisme, Lumières — la fin d'une philosophie partagée de l'histoire, certains penseurs parlent, en ce sens, de « fin de l'histoire », a touché le musée, le privant de la **rationalité ultime** qui justifiait son action. Cela

---

12 Voir Gianni VATTIMO résumant J.-F. LYOTARD dans *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, p. 14.

13 Voir Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 8.

provoque un certain repli de sa part, et conséquemment, un nécessaire rapprochement entre le musée et la collectivité.

Voilà que le musée se fait moins dogmatique, qu'il offre non pas **une** signification, mais des occasions d'appropriation plurielle. Il se tourne vers l'extérieur, entrant plus volontiers en dialogue avec les préoccupations de la communauté et avec les groupes qui les formulent. Le musée devient une voix parmi les autres, se proposant de représenter des « points de vue » divers, formulés hors de lui. Il reconnaît ainsi que les visiteurs participent à la production de sens qui opère au contact de ses collections. Moins qu'une « direction » ou des « idéaux », le **musée postmoderne** présente des cas, des histoires, des récits de passions individuelles, que chacun peut s'approprier à sa façon, selon ses valeurs personnelles.

En suivant la pensée du sociologue Michel Freitag sur les ruptures entre d'une part, la **modernité**, avec son mode de gestion « politico-institutionnelle » de la société, et d'autre part, la **post-modernité**, avec son mode de gestion « communicationnel-pragmatique », on pourrait dire que le musée a et aura encore à traverser une mutation : d'une **institution moderne** qu'il était, centrée sur des idéaux, des discours élitaires et une philosophie partagée de l'histoire, il devient, dans le contexte de notre temps, une **organisation** de caractère **postmoderne** centrée sur des objectifs empiriques de performance et sur l'appropriation personnelle par les visiteurs, des produits culturels qu'il met en marché.

Les fonctions qui incombent à de telles organisations répondent à des objectifs de performance ayant trait, dit Lyotard, à « la cohésion sociale interne ». Au moment où le musée se retrouve plus en vue dans la sphère sociale, il n'a pas plus que les autres la légitimité de proposer pour tous un discours normatif global. Il se fait plus simplement un agent fonctionnel présentant la diversité inclusive des expériences humaines et offrant des produits muséaux susceptibles de contribuer à une certaine cohésion sociale. Ce qui s'est dissous, dans nos sociétés, c'est, écrit Freitag :

> ...une représentation commune a priori du monde [...] Il reste de cela mille morceaux éparpillés, privatisés, communautarisés, personnalisés, mais rien qui fasse tenir le tout ensemble au niveau du sens, qui puisse servir de référence commune à l'agir de tous dans la société, et qui permette d'orienter, de manière acceptée et comprise par tous, le développement de la société dans le monde[14] ».

Ce n'est pas dans un tel contexte que le musée a pris naissance. Au contraire, le musée est historiquement une création de la modernité et du Siècle des lumières. Il a agi en tant que lieu normatif, lieu qui dictait une norme et une direction, qui décrétait « le Beau, le Bien, le Vrai » et même le « socialement acceptable », et qui collectionnait et exposait en conformité avec une vision du monde assurée. Le musée de l'ère

---

14 Michel FREITAG, « Postmodernité, compréhension, normativité » dans *Cahiers de recherche*, Groupe d'étude interdisciplinaire sur la postmodernité, Département de sociologie, UQAM, 1991, p. 17.

postmoderne n'insiste pas; quel credo spécifique serait le sien ? Après la dissolution des grandes représentations communes, le musée recueille ces « morceaux épars » du passé ou du présent, et les propose au regard, sous le mode d'un loisir culturel. Aussi, les musées présentent-ils, de plus en plus, une suite d'événements et « d'expositions temporaires », voués à l'hétérogénéité des expériences, des époques et des cultures, abandonnant les salles fixes de jadis, où la disposition systématique d'une collection permanente exprimerait une « vision de monde » stable, fondée sur un système philosophique régulateur. « Le trait le plus caractéristique de la culture dans laquelle nous baignons aujourd'hui, est sans doute l'éclectisme » note Luc Ferry, « tout peut, en principe, y coexister [...] rien n'y est a priori, frappé d'illégitimité[15] ».

Si le musée moderne s'exprimait dans des collections permanentes étalées selon un système de valeurs fixe, le musée de maintenant multiplie les événements. Le rapport que le musée instaure entre ce qu'il offre et les visiteurs change quand il passe ainsi d'une institution **moderne** à une organisation **postmoderne**. Au « patrimoine national » des États modernes, mis en place principalement au cours du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, succède alors, dans nos sociétés contemporaines, un patrimoine qu'on peut qualifier à son tour de « postmoderne ». Il se défini principalement comme une « ressource », un legs que l'on peut mettre au service d'une production contemporaine de sens et du développement économique qui résulte des événements nombreux produits dans le cadre de cette stratégie de diffusion.

---

15 Luc FERRY, *op. cit.*, p. 333.

Ce virage vers les personnes, vers les **publics visiteurs**, en tant que producteurs de sens et consommateurs, est fondamental. Je voudrais m'y arrêter un moment, avant de voir les conséquences de ces mutations sur les **fonctions** qu'exercent les musées d'aujourd'hui.

4. L'ouverture des musées sur la société

La principale transformation récente du musée serait, aux dires de plusieurs, celle de son ouverture, à plusieurs titres, sur l'espace social et collectif. Le muséologue Jean Davallon affirme, par exemple, à ce sujet :

> Pendant longtemps, le musée a été une entité **fermée**. Les échanges entre lui et son environnement étaient minimes — et ceux qui existaient étaient fortement contrôlés. L'essentiel de l'activité était interne. Les sorties étaient peu nombreuses (essentiellement du savoir); les **objets** y entrant n'en ressortaient plus; **l'argent** reçu était absorbé par cette activité interne de conservation et de recherche et était peu contrôlé par l'extérieur. On peut considérer que les **individus** eux-mêmes qui entraient au musée y faisaient carrière [...] Tout le système était organisé autour d'un principe de *mise en réserve* [...]
>
> Or au cours des dernières décennies, les musées ont développé les **échanges** en direction de

> l'extérieur, autrement dit, les sorties du système[16] ».

On peut, en résumant, dire que nous sommes passés en assez peu de temps d'un musée centré largement sur lui-même, sur ses avoirs et ses savoirs à un musée ouvert sur l'extérieur, un musée dont l'intentionnalité première va vers ce qu'il offre à ceux qu'il sert, les publics. Qu'il s'agisse des collections, des expositions, des programmes culturels ou des activités de commercialisation, voilà que des flux plus nombreux que jamais circulent entre les musées et d'autres instances sociales, entre les musées et plusieurs autres types d'organisations, avec lesquelles ils interagissent et collaborent régulièrement, dans des stratégies de production complexes, nécessitant la mise en commun de plusieurs genres d'expertises, à l'intérieur comme à l'extérieur du musée.

Un **musée-producteur** a en bonne partie remplacé l'ancien **musée-espace** des collections, adoptant dans ce passage, les modes d'organisation et les dynamiques que requièrent ces multiples travaux de production comme, par exemple, une gestion par projets, des critères de performance, la mise en place d'équipes multidisciplinaires et des stratégies de communication. Ce **musée-producteur** est sensible à la réception de ce qu'il produit : il mesure l'atteinte de ses objectifs opérationnels et évalue les résultats de ses actions.

Pour plusieurs, il devient donc manifeste que la qualité des services publics rendus par le musée, la densité de ses implications dans sa

---

16 Jean DAVALLON, « Nouvelle muséologie vs muséologie ? » dans *Symposium Museum and Community II*, Norway, Stavanger, July 1995, p. 156.

collectivité et sa capacité de se réseauter afin de satisfaire ceux qui le fréquentent, sont seules garantes de sa survie dans l'avenir. Le directeur du Musée de la civilisation à Québec, Roland Arpin, est un des promoteurs actifs de cette approche : « Comment un musée peut-il prétendre servir la communauté et bien s'y enraciner, s'il ne se préoccupe pas de sa propre fonction sociale ? Une préoccupation qui s'exprime dans une grande ouverture à la communauté environnante, ses besoins, ses désirs et ses attentes[17] ».

En cette période de circulation de l'information sous de nombreuses formes et modalités, dont plusieurs se qualifient d'*edutainment*, nous sommes bien conscients que le musée doit être « à l'écoute » et *user friendly*, que ses produits doivent pouvoir prendre place parmi les autres événements culturels dont les pages « Arts et spectacles » des journaux font la promotion. Dans un livre intitulé *Museums and Their Visitors*, E. Hooper-Greenhill souligne, elle aussi, ce virage :

> Le point focal du musée commence à se déplacer de la collection à la **communication**. Ce mouvement vers les visiteurs est vu comme le seul chemin possible dans l'avenir. Trop longtemps, les musées ont prôné les valeurs du savoir, de la recherche et du collectionnement, au détriment des besoins des visiteurs[18] ».

---

17 Roland ARPIN, *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, Musée de la civilisation, 1997, p. 268.

18 E. HOOPER-GREENHILL, *Museums and their Visitors*, London et New York, Routledge, 1994, p. 1. C'est nous qui traduisons.

Cette tendance vers les publics ira, à mon avis, encore croissante dans les années à venir, poussée qu'elle est par le positionnement nouveau du musée dans l'espace social, par la crise postmoderne des métadiscours qui place au premier plan les choix individuels et les appropriations libres, par la diminution relative du financement étatique et — par les forces du marché, qui exigent que le musée compétitionne avec les autres formes de loisirs tarifés.

L'objet même du musée est ainsi en redéfinition : les phénomènes constatés d'ouverture sur la collectivité, de commercialisation, d'insertion des musées dans le circuit des « industries culturelles » et même dans l'*entertainment economy*, comme on le dit maintenant, tout cela constitue des symptômes. Ils manifestent bien le grand virage du musée, par lequel il s'éloigne des discours normatifs typiques de sa modernité et recentre son action sur une opérationnalité nouvelle, celle de se présenter comme une « organisation de production » qui offre des occasions de loisirs culturels à des visiteurs cherchant un mélange de divertissement et de croissance personnelle[19].

Ce faisant, le musée se définit aussi comme un contributeur au développement économique de la région qui est la sienne. En effet, les régions font savoir qu'elles veulent tirer des avantages économiques des patrimoines naturel et culturel qui sont les leurs, en les mettant en valeur comme produits touristiques. Récemment, le vice-président du

---

19 Voir le livre récent de Michael J. WOLF, Entertainment Economy : How Mega-Media Are Transforming Our Lives, New York, Times Books, 1999.

comité de l'ICOM sur les musées régionaux constatait l'évolution de l'intention qui motive la création d'un musée :

> De nos jours, les musées locaux connaissent une évolution [...]. L'initiative de leur fondation ne revient plus à des personnes seules, et la collection ainsi que la conservation ne sont plus l'unique fin de leur création. Aujourd'hui, ces projets relèvent en grande partie d'initiatives de développement **local** et **régional**, mais surtout de développement **touristique** [...][20] ».

Il est généralement admis aujourd'hui, qu'un des principaux moteurs justifiant la création et la présence des musées est leur contribution à l'activité touristique. J'y reviendrai plus loin, car ce phénomène a pris une importance toujours grandissante et plus déterminante que jamais dans la vie de nombreuses institutions muséales.

Je résumerai ainsi dans ce tableau binaire, les grands traits de ces deux configurations « moderne » et « postmoderne » du patrimoine, non pour durcir leurs oppositions, mais pour manifester la direction des changements survenus et de ceux qui sont en cours.

---

20 Harmut PRASCH, « Pour qui ? Les musées entre identité régionale, politique culturelle et commercialisation touristique » dans *Cahiers d'étude*, ICOM, n° 6, 1999, p. 27.

Patrimoine des sociétés MODERNES	**Patrimoine des sociétés POSTMODERNES**
Un **patrimoine muséifié,** résultant d'une philosophie de l'histoire, des politiques étatiques de conservation et d'une gestion de **spécialistes**	Un **patrimoine ressource,** aux interprétations multiples, mis en marché en vue du du développement économique, selon des gestions en **partenariat**
NATURE : un **patrimoine national** misant sur des **objets identitaires** et **une tradition établie**	**NATURE** : un **patrimoine mondial** misant sur des **expériences récréo-touristiques** et **une actualisation du sens**
FORME : exposition des collections en salles permanentes	**FORME** : expositions temporaires, événements changeants à contenus thématiques
RÉGIME : **éducation** populaire et **idéologie**	**RÉGIME** : **divertissement** familial et **consommation**
OBJETS : des objets exemplaires, des chefs-d'œuvre : - créations de génies-inventeurs, d'artistes - objets commémorant des héros	**OBJETS** : des objets spectacles, des icônes médiatiques, des attractions : - interactivité et participation - simulation et informatique
PUBLIC visé : le **grand public,** divisé en connaisseurs (études) et non-connaisseurs (curiosité)	**PUBLIC visé** : le **grand public,** les touristes locaux et étrangers tous en situation de loisir et les «navigateurs» dans l'Internet
EXEMPLES : musées-collection, sites historiques, monuments, commémorations	**EXEMPLES** : musées -producteurs, parcs thématiques, expériences interactives, sites WEB et CD-Rom

Nous sommes aujourd'hui entrés dans la logique culturelle postmoderne, tout en constatant encore, ici ou là, des relents de « modernisme », entre autres dans une certaine nostalgie pour les formes de cohésion qu'elle pouvait produire.

5. Le communautaire et le touristique

Le virage du musée vers l'extérieur me paraît comporter deux vecteurs simultanés. Le premier le situe dans son environnement communautaire immédiat, parmi les çoncitoyens qui habitent à proximité et qui doivent constituer pour lui un premier public avec des besoins et des attentes à satisfaire. Le second vecteur ouvre le musée sur les visiteurs « de passage » et le définit davantage comme un équipement touristique qui contribue, par sa présence, à attirer ou à retenir ceux qui séjournent un moment dans sa région.

Peu importe sa nature et ses collections, l'établissement muséal a l'obligation de servir sa communauté, sans quoi il risque d'y figurer comme une entité étrangère et de provoquer le contraire d'une appropriation. « La relation entre les musées et les publics n'en est plus une que l'on prend pour acquise. Elle est à repenser dans toutes ses dimensions[21] ». Il revient au musée d'être à l'écoute, de saisir les occasions de collaboration avec ceux qui œuvrent au développement de

---

21 Constance PERIN, « The Communicative Circle: Museums as Communities » dans *Museums and Communities ; The Politics of Public Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 182. C'est nous qui traduisons.

la collectivité, de se faire le reflet de son milieu, un lieu de rencontre convivial et une ressource disponible pour ceux qui partagent des objectifs similaires de production et de diffusion culturelles. Il suit le rythme des événements marquants de la vie collective, se faisant la mémoire des différents groupes qui la composent et qui sont invités à s'y retrouver périodiquement, devant des objets et des sujets qui les concernent. En ce sens, tous les musées sont des musées « communautaires ».

L'autre versant de la dynamique d'ouverture du musée le conduit à prendre de plus en plus en compte sa vocation et son potentiel touristiques. Si de tout temps, ces établissements ont attiré les visiteurs étrangers, aujourd'hui, ils s'inscrivent explicitement dans des stratégies de développement touristique et ils mesurent à ce critère une bonne partie de leur réussite. Je dirais d'ailleurs que plus ils se font les miroirs de la communauté, plus ils sont alors en mesure d'offrir à ces visiteurs de passage un lieu synthèse utile, qui leur permet de disposer d'une image succincte et représentative de la culture qu'ils sont venus découvrir. Aussi, explorer et découvrir une région impliquent maintenant pour plusieurs de visiter les lieux muséaux qui présentent son histoire et aident à comprendre son présent.

Si le patrimoine muséal peut, dans nos sociétés, être pensé à l'intérieur d'une logique économique, c'est qu'aujourd'hui de nombreux visiteurs sont bel et bien prêts à débourser un prix d'entrée pour bénéficier de l'offre des musées. Bien sûr, tous les équipements muséaux ne sont pas également capables d'offrir un produit qui corresponde à ce que le touriste contemporain qualifié lui aussi par certains théoriciens de

« posttouriste » attend : « La consommation du patrimoine ou des espaces de loisirs qui offrent de multiples attractions dans divers environnements patrimoniaux agréables incluant les sites en plein air, constitue l'une des tendances majeures du « posttourisme » qui s'est développé à partir des années 1980[22] ».

Un théoricien du tourisme a récemment défini ainsi les caractéristiques principales de ce « posttouriste » :

> La première caractéristique du posttouriste est que cette personne n'a pas à quitter sa maison afin de contempler plusieurs des objets et des sites intéressant le « regard touristique » (*tourist gaze*). Avec la télévision et la vidéo, tout peut être vu, noté, comparé et mis en contexte. Plusieurs des expériences touristiques typiques, fondées dans la contemplation de scènes désignées à travers un cadrage bien précis, peuvent maintenant être commandées à loisir.
> Deuxièmement, le posttouriste est quelqu'un de profondément conscient du changement et qui prend plaisir dans la multitude des choix. [...]
> Troisièmement, le posttouriste sait qu'il est un touriste, que tout cela est un jeu avec de multiples textes et sans expérience unique qui serait la seule à être authentique[23] ».

Ces caractéristiques nous rapprochent de ce qui a été dit de la nouvelle réalité du patrimoine, lui aussi véhiculé par de nombreux médias et

---

22 Kevin WALSH, *The Representation of the Past ; Museums and Heritage in the Post-Modern World*, London, Routledge, 1992, p. 141. C'est nous qui traduisons.

23 John URRY, « Cultural Change and Contemporary Holiday-Making », dans Theory, Culture & Society, vol. 5, n°. 1, feb. 1988, p. 37-38. C'est nous qui traduisons.

offert à la libre appropriation et interprétation des récepteurs qui en disposent.

De nos jours, les musées se sont engagés dans des dynamiques qui les placent au cœur des stratégies touristiques, conscients qu'ils sont qu'un nombre important de gens voyagent pour s'enrichir en termes d'expériences et de connaissances[24]. Les conséquences de cette fréquentation touristique accrue sont positives à plusieurs titres :

> Premièrement, cela aide les musées à être reconnus en tant qu'agents de développement économique. Deuxièmement, les partenariats et les collaborations deviennent alors choses courantes. Finalement, la mission et la programmation des musées deviennent à leur tour, plus orientées vers l'extérieur[25] ».

Un musée plus global qu'auparavant, qui offre une gamme de services et d'expériences et un assortiment de loisirs culturels, est le mieux préparé pour répondre avec succès aux attentes des touristes contemporains, et probablement aussi, à celles de tous ses visiteurs. Les ingrédients de la réussite varient d'une institution à une autre, mais quelques traits de base sont toujours gages de succès comme, par

---

24 Une enquête menée par Lord Cultural Resources Planning and Management de Toronto a montré que 15 % des touristes sont motivés en premier lieu par la culture ; 30 % sont ntéressés partiellement par elle ; 15 % considèrent les offres culturelles comme un supplément à leurs voyages. Les autres 20 % profitent des occasions culturelles offertes mais les rencontrent par hasard. Seulement 15 % des touristes ne manifestent aucun intérêt pour les activités culturelles.

25 G. Donald ADAMS « Cultural Tourism, The Arrival of the Intelligent Traveler » dans *Museum News*, vol. 74, n° 6, Dec. 1995, p. 32. C'est nous qui traduisons.

exemple, disposer de collections dont certains éléments sont célèbres, être localisé sur un emplacement qui est en lui-même intéressant, jouir d'un bâtiment dont l'architecture est spectaculaire, offrir une variété d'expériences diversifiées.

Je voudrais maintenant revenir à la question des conséquences que les changements décrits ont sur les fonctions des musées, sur les tâches et les compétences des personnels qui y travaillent et ultimement sur nos patrimoines.

6. Les fonctions muséales maintenant

Ces changements concernant le patrimoine muséal en entraînent d'autres qui touchent aux **fonctions** que les musées doivent exercer dans ce contexte nouveau. Un modèle devenu classique des fonctions muséales est celui de Joseph Veach Noble, publié dans *Museum News*, en avril 1970[26]. Il résumait à cinq grandes tâches complémentaires les fonctions muséales :

1	**Collection : *Acquisition***
2	**Conservation : *Conservation***
3	**Étude et recherche : *Study***
4	**Interprétation : *Interpretation***
5	**Exposition : *Exhibition***

26 Voir *Museum News*, vol. 48, n° 8, p. 17-20.

Depuis le début des années 1990, un « nouveau » modèle de ces fonctions muséales est proposé, qui sera souvent repris par des muséologues comme Peter van Mensch et Stephen Weil. Les fonctions essentielles du musée y sont réduites à trois[27] :

1	**Conserver : *To preserve***
2	**Étudier, faire des recherches : *To study***
3	**Communiquer : *To communicate***

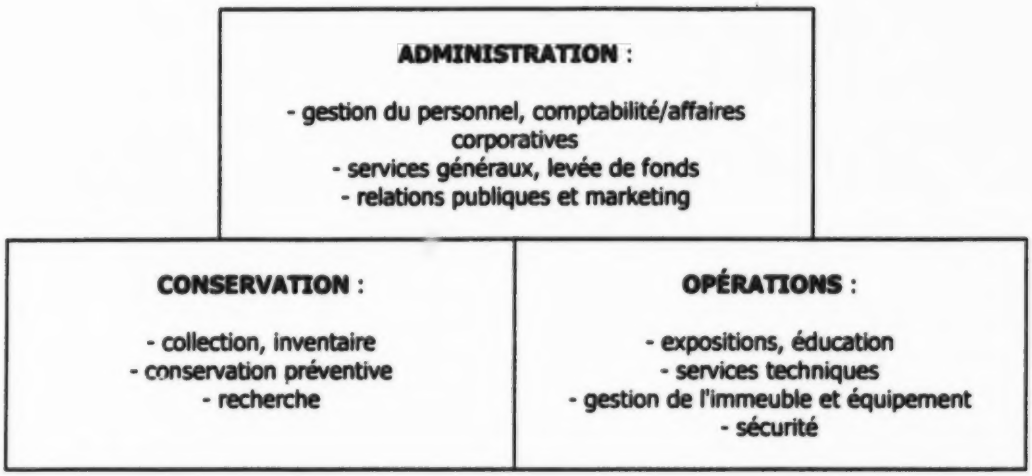
Ce qui nous frappe maintenant, c'est que les modèles relatifs à ces fonctions se concentrent à peu près exclusivement sur ce qui est proprement muséologique. Ils ne disent rien de ces fonctions opérationnelles ou de soutien auxquelles, pourtant, le personnel du musée consacre beaucoup de son temps et de ses énergies, et qui sont en développement accéléré.

Plus récemment encore, on voit apparaître une autre catégorisation, qui correspond mieux, me semble-t-il, à l'opérativité déjà évoquée d'une organisation « postmoderne » pragmatique et communicationnelle. Non seulement cette structuration des fonctions fait-elle une place importante aux fonctions administratives, mais encore, elle repense le musée à partir d'un point de vue qui est celui de l'organisation. C'est,

---

27 Voir, par exemple, Stephen WEIL, « Rethinking the Museum, An Emerging New Paradigm » dans Stephen WEIL, *Rethinking the Museum*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990, p. 57-65.

par exemple, ce qui domine dans ce diagramme proposé par Garry Edson et David Dean[28] :



Une telle conception triadique confirme que le musée est une organisation de plus en plus axée sur la production, qu'il est organisé pour « opérer »; si certaines de ses opérations ont pour dessein d'agir sur le patrimoine d'objets matériels qu'il a mission de conserver et de présenter, plusieurs autres fonctions et compétences sont requises pour qu'il réussisse à s'acquitter adéquatement de sa mission plus large d'accueil, de service et de diffusion.

Le fonctionnement de plusieurs institutions montre que les musées tendent aujourd'hui à penser différemment d'auparavant leurs stratégies d'intervention, en particulier en ce qui a trait à leur réalité opérationnelle. Avec une mission qui se tourne résolument vers

---

28 Voir Gary EDSON et David DEAN, *The Handbook for Museums*, London, Routledge, 1994, p. 15-17.

l'extérieur — vers les **opérations** et la **programmation publique** — le personnel s'engage dans plusieurs fonctions qui ont pour but de rejoindre les publics, de les connaître et de les fidéliser, d'accroître la fréquentation et de s'assurer que les visiteurs y trouvent l'expérience enrichissante et mémorable qu'ils y cherchent. Ce faisant, les visiteurs et les autres partenaires du musée deviennent, pour ainsi dire, des **coproducteurs** de l'action muséale, des actionnaires de sa démarche en faveur du processus patrimonial.

C'est dans ce contexte qu'il faut désormais, à mon avis, penser la fonctionnalité des musées, chaque fonction s'exerçant à l'égard d'un des groupes particuliers qui sont pour ainsi dire tous des intervenants dans l'opérativité du musée. Certaines fonctions découlent directement des missions premières, d'autres, plus « opérationnelles » interviennent en appui à leur réalisation. Toutes sont nécessaires cependant au maintien des opérations et au succès de l'établissement, comme agent actif utile dans la communauté.

Résumons en un autre tableau ces fonctions du musée, concernant ses actions externes et internes.

Les fonctions des musées à l'externe

GROUPES VISÉS	**Fonctions opérationnelles**
Agents subventionnaires publics et privés	1 - information, représentation 2 - sensibilisation 3 - sollicitation et levée de fonds 4 - évaluation et performativité
Milieux associatifs muséal, éducatif, touristique, municipal, communautaire, médiatique, thématique	**Fonctions opérationnelles** 1 - représentation et présence 2 - collaboration et réseautage 3 - partage, échanges et coproductions
Publics visiteurs	**Fonctions premières spécifiques** 1 - études et analyses 2 - recherche muséologique /muséographique 3 - programmation, exposition, interprétation, animation, éducation, action culturelle 4 - recrutement, fidélisation et implication 5 - évaluation et satisfaction
Collectivité	**Fonctions opérationnelles** 1 - diffusion : publication, Internet grands médias (coproduction) publicité, relations publiques marketing, commercialisation présence sociale active 2 - participation : représentativité, écoute, consultation actions communes, rétroaction

Les fonctions des musées à l'interne

Les collections	**Fonctions premières spécifiques** 1 - acquisition et conservation 2 - documentation, recherche, accès 3 - partage 4 - exposition et diffusion
L'organisation	**Fonctions opérationnelles** 1 - définition, planification 2 - partenariats et collaborations 3 - gestion, administration 4 - respect de l'éthique professionnelle 5 - évaluation
Les personnels	**Fonctions opérationnelles** 1 - culture institutionnelle partagée 2 - cohésion quant aux objectifs 3 - gestion flexible par projets 4 - implication 5 - éducation permanente et formation

Le caractère multifonctionnel du **musée-producteur,** résulte largement du virage vers les publics d'un organisme œuvrant dorénavant aux frontières, de plus en plus brouillées, entre le culturel, l'éducatif, le récréatif et l'économique. Déjà, dans les premières décennies du XX^{e} siècle, le muséologue américain John Cotton Dana affirmait : « Un bon musée attire, divertit, provoque la curiosité et suscite des questionnements qui, à leur tour, encouragent le savoir. Il aide les

membres de la communauté à devenir des être humains plus heureux, plus sages et plus efficaces[29] ».

Dans sa volonté d'efficacité, le musée de maintenant et de demain, reprend plusieurs de ces éléments, à l'intérieur d'un dosage nouveau, qui est celui de notre temps, et qu'il nous faut réussir à équilibrer. Une chose est certaine : le musée de demain ne devra avoir pour limites que celles de notre propre créativité : « The entertainment economy will place, dit Michael Wolf, enourmous demands on a finite human resource : creativity[30] ». La créativité mise au service de l'appropriation patrimoniale; voilà, le défi de la muséologie contemporaine.

7. Le nouveau contexte d'une mondialisation accrue

Les musées ont toujours, en un sens, été préoccupés d'une perspective mondiale. En effet, c'est d'abord dans le désir de collectionner que celle-ci s'est incarnée. Le titre d'un ouvrage collectif sur la muséologie paru en 1986 rappelait cette dimension, en évoquant un texte de René-Louis de Girardin, datant de 1777, dans lequel il décrivait la volonté de cumuler en un lieu des spécimens illustrant la diversité provenant de tous les continents : « On a cru qu'on pourrait produire une grande variété à

---

29 John COTTON DANA, *Newark Museum : A Survey : 50 years*, Newark, 1959, p. 9. Voici le texte anglais « A good museum **attracts**, **entertains**, **arouses** curiosity, leads to **questionning** and thus promotes learning. It (...) helps the members of the community to become happier, wiser, and more effective human beings ».

30 Michael WOLF, *Entertainment Economy. How Mega-Media Forces Are Transforming Our Lives*, New York, Random House, 1999, p. 293.

force d'entasser dans un petit espace les productions de tous les climats, les monuments de tous les siècles, et de claquemurer, pour ainsi dire, tout l'Univers[31] ».

L'histoire des grands musées, surtout européens et américains, offre plusieurs exemples de ce « regard intéressé » sur les cultures et les patrimoines de « l'Autre »; des objets de toutes les cultures et de tous les coins du monde ont été intégrés dans les collections permanentes exposées par les institutions muséales des grandes capitales occidentales. Aujourd'hui, ce déplacement de différents patrimoines et leur disposition en un seul lieu opèrent autrement : des lois protégeant les patrimoines nationaux et limitant leur exportation ont pour effet de changer les façons de faire. Les patrimoines étrangers font désormais le plus souvent l'objet d'emprunts, de collaborations et d'échanges internationaux, entrant dans des logiques diplomatiques et des stratégies publicitaires visant plusieurs intervenants.

Des œuvres et même des expositions entières, conçues et diffusées par des équipes internationales, circulent en plusieurs points du globe, certaines prenant la forme d'événements spectaculaires à large diffusion, qualifiés alors de *blockbusters*. Ce phénomène des *blockbusters* est un signe manifeste de la **mondialisation** des productions et de leurs publics cibles. La réalisation et la mise en tournée de ces expositions exigent de réunir des œuvres et des

---

31 René-Louis de GIRARDIN, *De la composition des paysages*, Paris, Champ Vallon, 1992, p. 20. En 1986, paraissait au Centre Georges-Pompidou à Paris, sous la direction de Jean DAVALLON, un livre intitulé *Claquemurer pour ainsi dire tout l'Univers, la mise en exposition*, 302 p.

expertises de plusieurs pays, d'obtenir l'appui financier d'une ou de plusieurs corporations multinationales et la collaboration des institutions et des autorités des pays qui accueilleront les expositions.

Ainsi, parmi les facteurs qui rendent compte de la multiplication des expositions *blockbusters* depuis les années 1970, figure en bonne place l'intérêt montant pour la coopération internationale.

> La collaboration avec d'autres musées est un élément dont il faut tenir compte [...]. L'importance que l'on attribue aujourd'hui aux expositions itinérantes est en partie liée à l'intérêt croissant que suscite la coopération internationale. Richard Hoffmann, directeur du Musée d'histoire naturelle de Washington, déclare qu'il est « favorable à l'idée des expositions spéciales (*blockbusters*) en particulier celles qui encouragent les échanges culturels. Le savoir ne connaît pas de frontières.
> La coopération entre les grands musées du monde permet au public de nombreux pays d'apprécier des collections magnifiques qu'il n'aurait jamais pu voir sans cela[32] ».

La circulation des grandes expositions n'est pas le seul phénomène qui atteste de l'ouverture des musées sur des dynamiques relevant du « village global ». Pour retracer quelques moments marquants de cette

---

32 George-S, GARDNER, « Qu'ont donc de spécial les expositions spéciales ? » dans *Museum*, vol. 28, n° 4, 1986, p. 198-200. Voir aussi, Albert ELSEN, « Museum Blockbusters, Assessing the Pros and Cons » dans *Arts in America*, June 1986, p. 26-27 qui affirme : « It is the blockbuster that permits the public to see a substancial body of work that is otherwise dispersed all over the world (...). The blockbuster not only permits but encourages scholarly

histoire, il nous faut remonter au moins aux années immédiates de l'après-guerre, qui voient la création de l'ONU, celle de l'UNESCO et de l'ICOM.

Si on ne tient pas compte du rôle de fédérateur international qu'ont joué auparavant deux associations à caractère national, à savoir *l'Association of Museums* mise sur pied en Angleterre en 1889 et avec laquelle, bien sûr, des muséologues du Canada ont entretenu des relations importantes, et *l'American Association of Museums* fondée en 1906 et qui a tenu sa réunion annuelle de 1947 à Québec, ni de l'action du « Bureau international des musées » créé au sein de la Société des Nations elle-même fondée après la Première Guerre mondiale, il faut retenir comme un fait majeur sur la scène internationale, la création de l'UNESCO qui a réuni en 1946 à Paris sa première Conférence générale, et celle de l'ICOM, aussi fondée en novembre 1946,

> Lors de la séance d'ouverture de la première Conférence générale de l'UNESCO, le délégué brésilien, Mario Barata, appela cette nouvelle organisation culturelle mondiale à se consacrer tout particulièrement au rôle actuel et futur des musées dans les domaines de l'éducation et du développement culturel. Ces vues reçurent lors de la Conférence un très large soutien.
>
> Dans le même temps, du 16 au 20 novembre 1946, une série de rencontres se déroulaient au Louvre [...] en vue de créer un Conseil

---

cooperation rather than rivalry and duplication. The best blockbuster catalogues are written by teams of scholars whose knowledge of their fields is thorough and up-to-date. »

> international des musées (ICOM), organisation non gouvernementale liée à l'UNESCO[33] ».

Par ses actions, ses rencontres, ses déclarations et ses publications, l'ICOM a assurément favorisé la diffusion d'une philosophie axée sur la protection et le respect des patrimoines de toutes les cultures, sur la compréhension mutuelle et sur le musée en tant qu'agent de développement culturel des collectivités. Elle s'est intéressée de façon prioritaire aussi à la circulation des patrimoines par l'échange d'expositions.

> Pendant longtemps, parmi les muséologues, a prévalu l'opinion que ce sont les hommes qui doivent être pèlerins et non pas les objets de musée qui doivent voyager. Aujourd'hui, nous n'en sommes pas là car les collections des musées, tout comme les hommes, se sont mises à voyager. De ce fait, les musées sont devenus un facteur important dans le développement de la compréhension mutuelle et de la coopération à l'échelle mondiale[34].».

Un autre organisme, ICOMOS, fondé en 1965, s'intéresse plus spécifiquement à la conservation et à la restauration des monuments et des sites historiques; depuis les années 1990, ICOMOS-Canada, collabore avec d'autres groupes de préservation du patrimoine et

---

33 Voir Patrick BOYLAN, « L'ICOM hier... » dans *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 49, 1996, p. 4. Au Canada, c'est en 1947 que l'Association des musées canadiens a été fondée. Quant à la SMQ, elle a été créée en 1958.

34 Boris PIOTROVSKI, « Les échanges d'expositions : phénomène important de l'époque contemporaine dans *Musées et échanges culturels, Actes de la 11e Conférence générale de l'ICOM*, Moscou, ICOM, 1977, p. 85.

participe à l'opération « Boucliers Bleus » sous l'égide de l'UNESCO, afin de protéger le patrimoine dans des pays en guerre.

Une date marquante pour nous, dans cette prise de conscience de la dimension mondiale de la muséologie, est la tenue à Montréal de l'Exposition universelle de 1967, qui a offert au grand public et aux spécialistes une occasion idéale de prendre contact avec les peuples et les cultures du monde, au moyen de mises en exposition dont les muséographies étaient les plus avancées de l'époque.

En 1972, l'UNESCO adoptait la Convention du patrimoine mondial, entrée en vigueur en 1975 et signée par le Canada; cette convention vise à promouvoir la préservation des biens culturels et naturels d'une valeur universelle exceptionnelle. Son adoption et l'identification de « lieux du patrimoine mondial » ont eu pour effet de faire émerger explicitement l'existence d'un patrimoine qui est bien celui de l'humanité entière. Ainsi, aux circuits patrimoniaux locaux et nationaux, s'ajoute le grand circuit de sites mondiaux, dont plusieurs constituent des destinations privilégiées, bien intégrées dans l'offre touristique de leur région.

À ces quelques dates, j'ajouterais encore la venue de l'ICOM à Québec en septembre 1992, ce qui a fourni au milieu professionnel d'ici l'occasion de prendre le pouls des débats qui ont cours dans la communauté muséale mondiale. Depuis lors, plus de muséologues québécois que jamais sont actifs dans les rencontres de l'ICOM et dans les activités d'ICOM-Canada.

Ainsi, le milieu muséal entre-t-il, comme plusieurs domaines, dans des actions et des réseaux aux dimensions mondiales. La généralisation du transport aérien, les partenariats avec des firmes multinationales, la globalisation du crédit, la distribution mondiale de plusieurs médias et produits (cinéma, télévision, vidéos), l'accès au réseau Internet, le partage de l'anglais comme langue seconde, l'émergence de problématiques communes qui transcendent les frontières locales ou nationales, les accords de libre-échange qui mettent en place les divers regroupements économiques, les regroupements de types politiques et culturels — francophonie, *Commonwealth*, États américains — la participation accrue à des associations et à des forums professionnels internationaux, tout cela constitue des facteurs qui favorisent les contacts et les initiatives à l'échelle globale.

Les prises de conscience de chacun à l'égard des patrimoines qui témoignent tous de la diversité culturelle mondiale se font plus fréquentes que jamais; elles suggèrent alors une responsabilité partagée quant aux efforts à consentir en vue de leur conservation et de leur mise en valeur. Au Québec, une telle dynamique incite à participer à la promotion d'un patrimoine sans frontières, tout en tentant aussi d'y faire reconnaître certains éléments particuliers qui tiennent de notre territoire et des créations de notre propre histoire.

CONCLUSION

« Un patrimoine pour nous »

Le processus de muséalisation et de patrimonialisation des objets naturels et culturels a connu, au Québec comme ailleurs, plusieurs étapes. Chacune a défini un corpus particulier d'objets à conserver, proposé au public un certain patrimoine choisi de même qu'elle a privilégié des approches, des valeurs, des interprétations et donc certains usagers prioritaires. La période présente paraît bien être celle où le patrimoine est de plus en plus conçu comme une ressource propre à générer à la fois des significations et des retombées économiques. Les « ressources patrimoniales » se trouvent offertes comme produits, au moyen d'une spectacularisation et d'une transmission médiatique, cela à une époque très centrée sur les libertés individuelles et les marchés globaux. Aussi, l'adhésion et l'appropriation par un public nombreux sont-elles plus que jamais requises.

Le statut de patrimoine dans la mémoire contemporaine n'est ni acquis ni quelque chose qui va de soi; il ne résulte que d'une proposition de sens constamment reprise. Dans ce contexte, sauvegarder, classer et collectionner sont des gestes nécessaires, des conditions de possibilité du patrimoine, mais non pas des conditions suffisantes.

> Parce qu'il n'a pas de « signification intrinsèque », le patrimoine n'a pas non plus d'existence comme telle. Certes, il est là, sous forme de pierre et boue, de métal et de bois; mais il ne devient « patrimoine » que lorsque nous, et nous seulement, lui conférons une valeur ajoutée de

> signification anthropologique. En d'autres mots, les touristes ne vont pas voir que des **artefacts** mais bien aussi des **psychofacts** dont les significations sont créées différemment et de mille façons, dans l'esprit de chacun de nous [...]
>
> Les significations viennent avec l'artefact, à travers la signalisation et le marquage, les guides et les dépliants, et probablement aussi les lectures préparatoires; tout cela contribue au caractère de l'attraction qui, au point de départ, nous a incités à la visite de ce lieu[35] ».

La muséalisation prend appui sur des choses matérielles, afin d'amorcer une action partagée de production collective de sens; c'est en cela qu'elle joue un rôle proéminent dans la constitution d'une mémoire patrimoniale effective dans le présent.

De nombreuses mutations affectent la culture et ses agents de production et de diffusion, dans la société dans laquelle nous entrons de plain-pied, et que plusieurs qualifient de « postindustrielle », « postmoderne » ou de « société globale ». Déjà, au début de l'ère moderne, les musées ont dû prendre la relève de la tradition dans le contexte nouveau d'une culture qui se voulait « moderne » dans son effort « titanic et délibéré de défaire par la technologie, la rationalité et les politiques gouvernementales, le caractère de donnée inéluctable de ce que le passé a légué[36] ». Aujourd'hui encore, les musées ont à

---

35 Priscilla BONIFACE et Peter FOWLER, *Heritage and Tourism in the « Global Village »*, London, New York, Routledge, 1993, p. 158. C'est nous qui traduisons.

36 Edward SHILS, *Tradition*, London, Faber and Faber, 1981, p. 197. C'est nous qui traduisons.

trouver les stratégies et les interventions capables de produire, à partir des collections qu'ils détiennent, des patrimoines appropriés à l'intention des nouveaux publics « globaux » et sur les scènes élargies qui sont maintenant les leurs.

Nous savons déjà que l'avenir dépendra, en dernier recours, non pas principalement des biens qu'on nous aura légués, legs pourtant nécessaire, mais plutôt de la détermination et de la passion qui conduisent ceux qui travaillent dans les musées et ceux qui les visitent, vers ces lieux magiques, vers ces « maisons de rêve du collectif[37] ». Là, nous pouvons apprécier des choses que nous aimons, en découvrir ou en redécouvrir d'autres, en contempler aussi certaines auxquelles nous tenons, admirer des objets que nous aimerions faire découvrir et que nous espérons bien, en ressortant, pouvoir revoir encore dans l'avenir toujours incertain qu'ils nous aident, un moment, à imaginer.

37 Voir Walter BENJAMIN,« Les musée font partie de la façon la plus nette des maisons de rêve du collectif » dans *Paris, capitale du XIX^e siècle ; Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 424.